W RN R

H RZ G

W RN R

H RZ G

PARECE INÚTIL

Herzog es un poco tirano, y en sus filmes no deja opción: o entras o te quedas fuera. Y si entras, estás a sus pies. Ver una única pieza de este director no tiene demasiado sentido. Es una mirada difícil de pensar y clasificar, que cuesta entender. Puede parecer que no este explicando nada interesante y hay quien puede abandonarlo. Aunque si se es paciente, una vez se consigue entrar, se abre un universo nuevo, cercano a lo humano y a lo natural: entre lo absurdo y lo sublime.

1. Cine documental 4

1.1.Documento 5
1.1.1. Las (mal definidas) fronteras del documental
1.1.2. Algunas definiciones de documental 6

1.2. Tipología de documentales 7
1.2.1. Introducción a la historia del documental 8
1.2.2. Modalidades por Bill Nichols 9

PARECE INÚTIL
2.Los documentales de Werner Herzog 13

2.1. La declaración de Minnesota 14
2.2. Una tipología de documental para Werner Herzog 16
2.3. Herzog y el Nuevo Cine Alemán (CNA) 18
2.4. Las influencias de Herzog 20

3. Estética y análisis de documentales 22

3.1. MORIN Y HERZOG 23
3.2. DELEUZE Y HERZOG 26
3.3. BENJAMIN Y HERZOG 29

4. Cronologías, comparativas y relaciones 33

4.1.Cronología 1962/1971 34
4.2. Cronología: 1962/1971 y 1999/2007 36
4.3. Relaciones entre sectores de las I.C 38

5. BIBLIOGRAFÍA 40

Lara Martínez, Marta
Els sectors de les indústries culturals
Esperança Ferrer Gavaldà
Universitat de Barcelona 2014

1. Cine documental

La sortie de l'usine Lumière à Lyon (1895) - Auguste & Louis Lumière
Extraida de http://antenasdemarfim.blogspot.com.es/

En las primeras películas de los hermanos Lumière, además de encontrarnos con un invento que cambiará el mundo, nos encontramos con pequeños films documentales.[1] Las primeras filmaciones fueron a pie de calle: grabaron la salida de unos obreros de la fábrica, o un tren en la estación. El montaje de estas escenas era mínimo, es decir, simplemente se colocaba una filmación detrás de otra, lo que Roland Barthes llamó montaje a grado 0; lo que, en teoría, garantizaba una (supuesta) mímesis total con la realidad.[2]

De una manera ingenua, se puede decir, que el documental es una práctica cinematográfica que trata de captar la realidad que nos rodea para exponerla a partir de películas. Sin embargo, no podemos caer en esta trampa, puesto que se plantea la compleja pregunta acerca de qué es la realidad. [3]Al ser una pregunta universal, sin una única respuesta posible, en este primer apartado se recurrirá al conocimiento de los que se han pronunciado con respecto a esta tipología de cine.

---

1 SELLÉS, Magdalena. El documental. Barcelona: Editorial UOC, 2007. Pág. 12. ISBN: 978-84-9788-678-9
2 Barthes, Roland La cámara Lúcida, Lo obvio y lo obtuso. Paidós, Barcelona, 2009. (Extraído: SELLÉS, 2007 op.cit. , pág. 13)
3 SELLÉS, 2007. Op.cit., pág.7

1.1.Documento

Es útil, para intentar entender de que hablamos cuándo hablamos de un documental, intentar descifrar su origen más directo; es decir, el documento. Desde una visión positivista, se entiende que "un documento tradicionalmente ha sido algo que posee la fuerza poderosa de la evidencia como dato crudo, cuyo valor reside esencialmente en su carencia de interpretación y por ende idealmente se presenta libre de problemas de subjetividad, percepción y análisis"[4]. Sin embargo la palabra documento, derivada del latín docummentum, que tiene dos acepciones básicas: 1. Instrumento de prueba, 2. como doctrina o enseñanza moral.[5] Por lo tanto, de esta primer acercamiento al término, un documento es aquel que o bien es un instrumento para traspaso el conocimiento, o es un instrumento para el adoctrinamiento y la educación moral; cómo también puede ejercer las dos acciones a la vez.

1.1.1. Las (mal definidas) fronteras del documental

El documental, como los otros géneros cinematográficos, tiene los límites mal dibujados.[6] Algunas realizaciones pueden tener un aspecto similar, por esta razón es útil buscar las diferencias, de manera que también nos acercaremos a una definición más completa.

El reportaje periodístico audiovisual, aunque puede entrar dentro de las tipologias de documental, también tiene sutiles diferencias. El documental "tiene menor caducidad que el gran reportaje y además, está previsto para mayores audiencias que las de una cadena nacional"[7]. Lo mismo sucede con la crónica audiovisual, que aunque pueden haber documentales que parezcan crónicas, estas deben "tener actualidad o, al menos, estar relacionadas con la actualidad del día"[8], y eso es algo que el documental no requiere.

El video institucional o promocional también puede tener aspecto de documental, sin embargo, como afirma Michael Rabiger, el documental, "se concentra en la riqueza y ambigüedad de la vida [...] El verdadero documental no es aquel que ensalza o promociona un producto o servicio. Ni siquiera tiene como objetivo principal medir objetivamente unos hechos", diferenciándose así de lo institucional que sí posee estos objetivos.[9]

---

4 S. DE FRIEDEMANN, Nina. Revista Colombiana de Antropología. Instituto Colombiano de Cultura. 1976. Volumen 20. P.509
5 COCK, Alejandro, El documental ambiental. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, 1998. F. Comunicación Social. pág.2/3
6 ibíd. pág.12.
7 Torán, Enrique. Tecnología Audiovisual. Editorial Síntesis. Madrid. 1998)
8 Martínez Albertos, Jose Luis. Curso general de redacción periodística, Ediciones Paraninfo, Madrid 2002. ISBN: 9788497321426
9 Rabiger, Michael. Tratado de dirección de documentales Michael Rabiger , omega, 2007. ISBN 9788428214247

1.1.2. Algunas definiciones de documental

En este apartado vamos a proponer tres de las definiciones que existen. Las definiciones siguiente son una pequeña introducción a la teoría del documental, que se ampliará en el siguiente apartado cuando hablemos de las diferentes categorías.

Resulta interesante empezar con la definición que dio en el año 1948 la World Union of Documentary reunida en la antigua Checoslovaquia: "Todos los métodos de registro de cualquier aspecto de la realidad intepretada, ya sea como registro objetivo o reconstrucción sincera y justificable, con la finalidad de apelar a la razón o a la emoción, con el propósito de estimular el deseo y ampliar el conocimiento y la comprensión humanas, y planteando con sinceridad problemas y soluciones en el campo de la economía, la cultura y las relaciones humanas."[10] Esta definición deja claro que se trata de una disciplina que cuesta encorsetar, por la gran cantidad de añadidos que se leen según avanza la frase.

Otra definición que resulta pertinente es la de Grierson, documentalista y teórico, que definió la práctica como el "tratamiento creativo de la realidad". Una frase exacta y efectiva para resumir un producto audiovisual basado en una no-ficción. Además Grieson en el invierno de 1932 postuló los principios del documental:
1. Nosotros creemos que la capacidad del cine de moverse, de observar la vida misma, puede ser explorada según una forma artística nueva y vital. Los films de estudio ignoran ampliamente esta posibilidad de abrir la pantalla al mundo real.
2. Nosotros creemos que el actor natural y las escenas naturales son los mejores guías para interpretar el mundo moderno en la pantalla.
3. Nosotros creemos que los materiales y las historias tomadas de la realidad en bruto, pueden ser más bellas, más reales en sentido filosófico, que las escenas representadas.
John Grierson, citado por Medrano Adela. Un modelo de información cinematográfico: el documental inglés.[11]

Por último resulta una iluminación para trabajar sobre la obra documental de Werner Herzog la definición de Paul Rotha, quien trabajó con Grierson pero que también era su contradictor en algunas ocasiones, popularizó el término documental en el mundo académico del cine.

"El documental no define ni al sujeto ni al estilo, sino la forma de aproximarnos a él. No rechaza ni a los actores profesionales, ni las ventajas de la puesta en escena. Justifica el uso de todos los artificios técnicos conocidos para tener efectos en el espectador... Para el director documental la apariencia de las cosas y de la gente es solamente superficial. Es el significado detrás de las cosas y el significado detrás de la persona lo que ocupa su atención... La aproximación documental al cine difiere de la del film-historia no en su falta de atención a la labor minuciosa y experta, sino en el propósito de esta labor. El documental es un trabajo que necesita pericia, como la carpintería o la alfarería. El alfarero hace vasijas y el documentalista documentales." [12]

10 BREU PAÑELLA, Ramon. El documental como estrategia educativa. Barcelona: Editorial GRAÓ S.L. pág. 13
11 COCK, Alejandro. Op.cit. 1998. pág.10
12 Rotha, Paul. The Film Till Now: A Survey of the Cinema (London: Jonathan Cape, 1930)
Extraido de COCK, Alejandro, Retóricas del cine de no ficción postvérité. Ampliación de las fronteras discursivas audiovisuales para un espíritu de época complejo. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona 2009.

1.2. Tipología de documentales

No existe unanimidad de criterios a la hora de clasificar el documental, por lo tanto, en este apartado presentaremos una pequeña selección de los trabajos de modalidades existentes. Para que sea más rica, se dará un pequeño rodeo por algunos momentos importantes en la historia del documental. Además se mostrarán diversas modalidades de clasificación, para al final quedarnos con la del teórico Bill Nichols, por ser la más utilizada y completa.

Clasificación de Barnow[1]

Erik Barnow en su libro "El documental: historia y estilo" propone una cronología de los autores más relevantes del género documental y le da importancia a la función social. Al diferenciarlo por décadas y autores la clasificación de Barnow resulta útil para presentar pequeño esquema de las etapas de la no-ficción.

1920/30: Empieza por el documental explorador, en el que incluye a Flaherty y otros pioneros; seguidamente propone el documental reportero, en el que se incluye la obra de Zdiga Vertov. Finalmente a finales de los años 20 principios de los 30 encuentra el documental pintor, en el que se incluyen las Sinfonías de Ciudad y películas de no ficción asociadas al Avant Garde, lo que Bill Nichols definirá como modalidad poética.

1930/50: A partir de los años 30 aparece el documental Abogado, donde John Grierson será el representante más relevante. Luego define el documental Toque de Clarín, en los que clasifica los documentales propagandísticos de la Segunda Guerra Mundial. En contrapartida a este último tipo de documental, la respuesta es el documental Fiscal Acusador, en los que engloba los documentales que denuncian los crímenes de la guerra.

1950/80: En esta etapa el primer tipo de documenta coincide con las categorías de Bill Nichols, el documenal observador, en esta modalidad entran el Free Cinema (UK) y el Direct Cinema (EEUU); luego propone el documental catalizador, donde se engloba el cinéma-vérité; finalmente a ciertos documentales de temática político-social los nombra documental guerrillero.

A partir de los años 80/90 Barnow explica el salto híbrido del género y presenta los films realizados en esta etapa como documentales contemporáneos.

Clasificación Peter I. Crawford[2]

La clasificación de Crawford (1992) nos sirve para poder catalogar la presencia del director en la película.
Las modalidades que propone son:
a.Modo perspicuo -o "mosca en la pared"- el realizador se mantiene distanciado de los acontecimientos que registra y busca pasar desapercibido.
b.Modo experiencial -o "mosca en la sopa"- el realizador "vive" los hechos en los que participa junto a los demás sujetos.
c. Modo evocativo -o "mosca en el yo"- el realizador reflexiona sobre su relación con la cámara y con sus sujetos representados.

1 COCK, Alejandro, Retórica en el documental: propuesta para el análisis de los principales elementos retóricos del cine de no-ficción Bellaterra: UAB 2006
2 Ibíd. Copiado literalmente.

1.2.1. Introducción a la historia del documental [3]

Los padres del documental

Flaherty

Flaherty sería e padre del documental si tuviera que tener uno.[4] Estava interesado en mostrar como vivian las personas, influenciado por su infancia nómada, su primera pelicula fue Nanook on the North (1922). Este documental tuvo tanto éxito que la Paramount le financió su siguiente película, Moana (1926), relación que acabó con el estreno de este film porque fue un fracaso comercial. [5]

En "La función del cine documental" Flaherty afirmó que si alguien creaba un documental completamente objetivo acabaria con unas cuantas imágenes sin hilo conductor y sin sentido. El aceptaba que crear una película completamente objetiva era imposible, y de hecho involucraba a los protagonistas en la filmación y, en ocasiones, guionaba los documentales. Con sus films trataba de recuperar tradiciones perdidas por la vida moderna, y intentaba mejorar la convivencia de la humanidad. [6]

Dziga Vertov

El otro padre del documental podria ser Dziga Vertov. Realizador y teórico alejado de las corrientes positivistas consideraba que se debia erradicar el cine de ficción, pues como la religión lo consideraba "el opio del pueblo". La obra de Vertov es, además, pionera en el cine experimental. En sus textos defendia la captación de la realidad para posteriormente manipularla estéticamente.

Vertov consideraba la cámara como un ojo que observaba la realidad que el cineasta capturaba, y era, a partir del montaje, donde el realizador podia ofrecer su intepretación de la realidad. Presentaba el documental como un género con posibilidades ilimitadas para la creación intel·lectual. El patrón que presentó de la teoría es = Cámara + ojo / Cine ojo = cámara veo (el cineasta ve a través de la cámara) + cine escribo (registro de la cámara sobre la película) + cine organizo (montaje). [7]Elaboró la teoria de los intervalos, en la que se considera que el paso entre un plano y otro es un elemento creativo (el intervalo, el paso). Deleuze encontró en la teoria de Vertov la originalidad de captar que entra dos imágenes consecutivas se generaba un mensaje, a través de nuestro sistema perceptivo. [8]

---

3 Para estructurar este apartado se ha utilizado el didáctico libro de : SELLÉS, Magdalena. El documental. Barcelona: Editorial UOC, 2007. ISBN: 978-84-9788-678-9 // Y la categoría documental formulada en NICHOLS,Bill. Introduction to Documentary, Indiana University Press, Bloomington, 2001

4 GRIERSON, John. Postulados del documental. Extraído de SELLÉS, 2007. Op.cit., pág.7
5 SELLÉS, 2007. Op.cit. pág. 15
6 Ibid. pág. 18
7 Ibid. pág.24
8 Ibid. pág.27

1.2.2. Modalidades por Bill Nichols[9]

1. Documental poetico

Modalidad que comparte el terreno con las vanguardias modernistas, pretende ofrecer un punto de vista "artístico" de los hechos.[10] El cine se entiende como expresión artística, y se contagia de los vicios de las artes en la época: " la fragmentación, los actos incoherentes, las asociaciones ambiguas, las impresiones subjetivas".[11] Dentro de este tipo hay lo que se conoce como sinfonias de la ciudad. El documental de Walter Ruttman "Berlin: sinfonia de una ciudad" (1927) se considera el inicio de esta especialización. [12]Dentro de esta misma categoria hay otros ejemplos: 1925 - F. Léger i D. Murphy - Ballet mécanique / 1927 - Man Ray - Emak Bakia / 1930 - Laszlo Moholy-Nagy - Play of light: Black, White, Grey /1928 - L. Buñuel i S. Dalí - El perro andaluz

2. El documental expositivo

Un argumento que se desarrolla a través de las imágenes, en eso se basa el documenta expositivo. Se trata de algo más relacionado con la retórica que con la estética, el documentalista tiene algo que decir. En esta modalidad el realizador se dirige directamente a los espectadores, ayudado normalmente de una voz omnisciente con la que se argumentan los hechos mostrados. Se suelen también usar grafismos y documentos/ pruebas que ayudan a dar un mensaje concreto, pues en este tipo no hay la posibilidad de ser neutral. El padre del documental expositivo es Grierson.

John Grierson

Grierson estudió los Mass Media durante tres años, y aseguraba, juntamente con el investigador W.Lippmann, que los medios tenian un gran efecto sobre la ciudadania y, pensaban, que las esperanzas de encontrar una verdadera democracia se alejaban por culpa del sensacionalismo de los medios y la poca información que estos hacian llegar a la ciudadania. Según sus estudios, esta actitud por parte de los medios de masas provocaba que la participació ciudadana fuera superficial o nula.

Con la idea de utilizar el cine como herramienta para comprender lo que sucedia en el mundo, y generar así una sociedad más democrátiva, Grierson se decidió por ser documentalista. Creia que los documentales era útiles para la educación, pues podian ayudar a la comprensión mutua y a la convivencia entre los pueblos; tarea similar a la que intento Flaherty, pues Grierson lo consideraba un ejemplo a seguir. El peso estaba en el mensaje, pretendia favorecer el discurso político (con una ideología socialista). El arte, para Grierson, era como un martillo.[13]

Años 60 : el observacional y el participaivo

Llega la televisión y el mundo cambia. Según M.Ledo, catedrática de comunicación audiovisual, la televisión "propició la simplificación y la eliminación de la cultura cinematográfica en el documental"[14]. Aunque no se puede negar, que gran parte de los documentales televisivos desesperarían a los estudiosos del cine, el cine documental siguió camino, y se generaron nuevas modalidades que erniquecieron, según algunos, o empobrecieron, según otros, el género. Algo que caracteriza a los documentalistas de los 60 es que tomaron conciencia de como el dispositivo cinematográfico afectaba a la realidad, y se preocuparon de fijar un comportamiento ético para mostrar los hechos.[15]Siguiendo la clasificación de Bill Nichols, en los años 60, se iniciarón dos modalidades: la de observación y la participativa.[16] El avance técnologico con respecto a los equipos de rodaje, cámaras de bajo peso y la posibilidad de grabar sincronizado el sonido, permitieron la aparición de este tipo de documentales.[17]

9 NICHOLS, Bill . La representacion de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona: Paidós, 1997.
10 SELLÉS. Op.cit. pág. 26
11 COCK, Alejandro. Retórica en el documenta. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona,2006. pàg.28.
12 SELLÉS. Op.cit. pág 29.
13 Ibid. pág 29/31/32/43/44
14 Ibid. pág.55
15 Ibid. pág.54
16 Ibid. pág.53
17 COCK, 2006. Op.cit. pág.4

3. El documental de observación (observacional)

El movimiento documental Direct Cinema, origen del documental de observación, fue posible gracias a los avances técnicos que aligeraron el peso de los equipos de rodaje y permitieron registrar el sonido sincrónicamente. No intervenir en la escena es la meta de un realizador de documental observacional. No se usan recursos explicativos/retóricos como los grafismos, la voz en off ni cualquier reconstrucción de la escena. Se supone que el realizador se debe quedar al margen de lo que sucede.[18] El documental se posiciona cuando coloca la cámara en el lugar de los hechos.[19] La linealidad argumental en este tipo de audiovisual no es importante, ya que el peso está puesto en la continuidad espacio-temporal.

Guy Gauthier[20] describió las principales fuentes en esta modalidad a nivel geogràfico: en Canada, el National Film Board of Canada (NFB) o el Office Nationa du Film (ONF), fundados por John Grierson; en Estados Unidos la Drew Associates, fundada por R.Leacock, R.Drew y D.A. Pennebaker; y en Francia Le Comité du film etnographique, creados por M.Brault, J.Rouch y E.Morin. En esta modalidad se destaca el trabajo de Drew Associates, en concreto el documental Primary (1960), de R.Drew y R.Leacock[21]. Este tipo de documentales no era corriente en la televisión comercial, sin embargo, cadenas públicas como Public Broadcasting Service (PBS), estadounidense, les dieron apoyo.[22]

4. El documental participativo

Esta corriente se inspiro por la teoria Cine-ojo de Dziga Vertov. [23]Se conoce también como Cinéma-vérité y se caracteriza por la interacción con los sujetos que se quiere documentar, así como en la utilización de imágenes de archivo como herramientas explicativas. Los autores admiten que la completa objetividad no es posible, por lo que tratan de mostrar los mecanismos de filmación, el equipo técnico y el director suelen aparecer en pantalla, tanto en imagen como con la voz.[24] A lo largo del film el realizador muestra diferentes opiniones, versiones, y en el montaje se le da continuidad lógica a estas. Normalmente no se hace un comentario global, una conclusión, ya que lo que se pretende es mostrar un intercambio de opiniones.[25] El tipo de encuadres realizados suelen ser inusuales, debido a que se intenta enfatizar cuestiones concretas del entorno o los sujetos para dar importancia a significados concretos.[26]

Uno de los documentales más importantes de este movimiento, y al que se considera casi un manifiesto es Chronique d'un été (1961) del cineasta Jean Rouch y el sociologo Edgar Morin. Hay algunas iniciativas interesantes empezadas por estos cineastas como el Challenger for Change, que pretendia promover la participación ciudadana. Una de sus actuaciones era dotar de preparacion a miembros de la comunidad india americana para que expusieran ellos mismos su visión por la lucha de las tierras, el resultado fue You are on Indian Land (1979). Otra de las inciativas fue generada por el avanzado George C.Stoney, que conjuntamente con Red Burs, fundaron la Alternate Media Center, donde se entrenaba a ciudadanos para aprender a utilizar técnicas audiovisuales y conseguir democratizar los Media.[27]

---

18 SELLÉS. Op.cit. pág. 56
19 Ibid. pág. 57
20 GAUTHIER, Guy. Le Documentaire : un autre cinéma, Paris : Armand Colin, cop. 2011, 4e éd., 431 p. ; 21 cm, ISBN: 9782200247959
21 SELLÉS. Op.cit. pág. 51
22 Ibid. pág. 61
23 Ibid. pág. 50
24 Ibid. pág. 60
25 Ibid. pág. 58
26 pág. 60/61
27 Ibid. pág.62/63/64

El documental en el cine postmoderno: las formas híbridas

A finales del s.XX se plantea el incumplimiento de la dicotomia entre ficción y no-ficción. Algunos medios de comunicación, sobre todo la televisión, pasan la frontera entre estos dos macrogéneros. Se genera por lo tanto la necesidad de re-definir las clasificaciones, y en esta situación surgen diferentes teorias que intentan aclarar ciertas incognitas.[28]

Una teoria que trató de explicar la nueva clasificación fue la de John Parris Springer, profesor y teorico de cine, y Gary D.Rhodes, creador y profesor de documentales. Los autores proponen la siguiente clasificación: un film será documental cuando los contenidos y las formas sean de este género; cuando la forma sea documental y contenido ficcional se llamará mockumentary; y en el caso de que el contenido sea documental y la forma ficcional, se tratará de un docudrama.[29]Algunos ejemplos de documdrama contemporaneos pueden ser Malcom X, de Spike Lee (1992); Shindler's List, de S.Spielberg (1993); JFK, d'Oliver Stone (1991). En el caso de Mockumentary encontramos el conocido film Zelig, de Woody Allen (1983).

Siguiendo con la clasificación que propone Bill Nichols, a partir de esta epoca aparecen dos nuevas modalidades: la reflexiva y la performativa.[30]

5. El documental reflexiu - la modalitat reflexiva

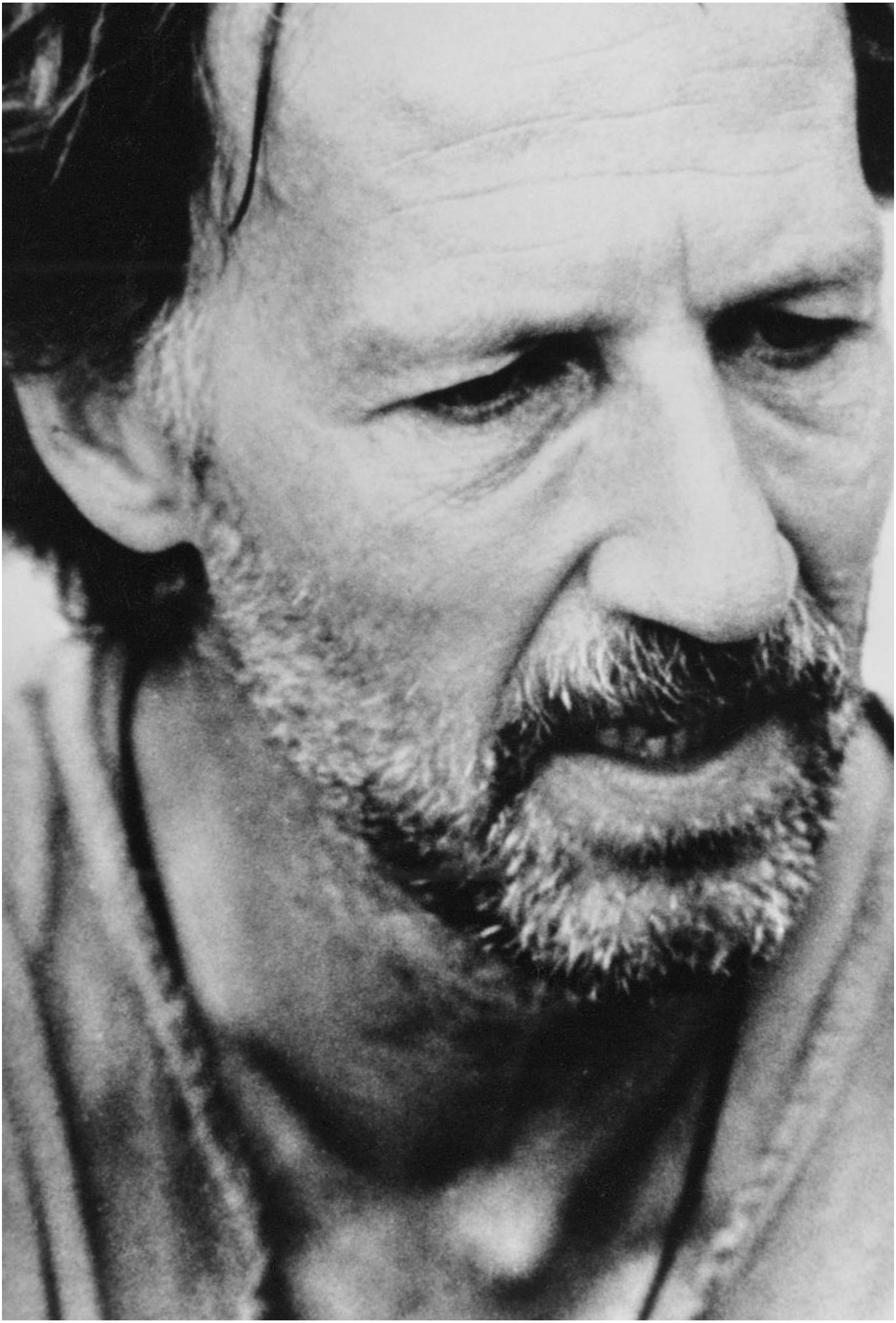
En el modo reflexivo se intenta informar al espectador de los medios propios de la cinematografia.[31] Se trata de una negociación entre el documentalista y el público. Dentro de las categorias de Nichols, esta se reconoce como la modalidad más autoconsciente y autocrítica. El fin es ayudar al espectador a tomar una postura crítica ante los medios de representación.[32] Algunos precursores de esta técnica son Dziga Vertoc que con "El hombre de la cámara" (1929) mostró cómo se construia la realidad a través del aparato cinematográfico. También podemos encontrar características de esta mdoalidad en Tierra sin pan/Las Hurdes (1932) de Luis Buñuel.

Surname Viet Name Nam (1989) de Trinh T. Minh-ha es un buen ejemplo de esta categoria, en el film se presentan entrevistas como si estuvieran realizadas en Vietnam, aunque realmente se han grabado en California. Ante este argumento el espectador se enfrenta a una perdida de realismo, que hace evidente el dispositivo técnico. De este modo se desafian las técnicas del documental clásico, es decir, se disimula la ficción para hacer dudar al pública de la autenticidad de los documentales. [33]

6. El documental performativo

En el modelo performativo se muestra al espectador la visión subjetiva-expresiva del realizador. Toma medios de la modalidad poética, y al mismo tiempo, plantea el conocimiento de la realidad en el centro de su temática. Se genera una mezcla entre técnica y retórica que permite hacer llegar un mensaje. El mensaje, se entiende como fenómeno subjetivo.[34] En este tipo de documental se cuestiona el propio cine documental y las fronteras, entre ficción y no-ficción se presentan borrosas. La atención recae más en las cualidades evocadoras de la retórica que en la capacidad representacional de lo explicado.[35] Los autores pasa a hablar de su conocimiento, de sus vivencias personas y su subjetividad para acabar concluyendo un mensaje sobre el comportamiento de la humanidad. En este documental se puede plantear la frase, utiliza por el movimiento feminista de los 70, "lo personal es política".[36]

28 SELLÉS. Op.cit. pág.69
29 RHODES, Gart D., Parris Springer, John. Docufictions . 2006, ISBN 078642184
30 SELLÉS. Op.cit. pág.68
31 Ibíd. pág.70
32 COCK. 2006. Op.cit. pág.21
33 SELLÉS. Op.cit. pág.70/71
34 Ibíd. 71/72/80
35 COCK. 2006. Op.cit. pág.25
36 SELLÉS. pág.73



PARECE INÚTIL

2. Los documentales de Werner Herzog

Werner Herzog (1942) nació en Munich y se crió en una pequeña aldea en Baviera, alejada de la civilización moderna. En la biografía oficial de su página web[1] podemos leer que vio su primera película con 12 años y que paso la primera parte de su vida sin utilizar el teléfono, ver la televisión, o ir al cine. Es un director con una voz propia, difícil de clasificar y catalogar, como también de entender dentro de las corrientes del cine; aunque está conectado con diferentes corrientes y movimientos.

El cine de Herzog es cine moderno, con todo lo que eso conlleva (como veremos más adelante). Es un cineasta preocupado por la falta de imágenes adecuadas, y a buscarlas, en lo que el nombra su "búsqueda", dedica su carrera. La búsqueda de imágenes ha llevado a Werner Herzog a todos los continentes del mundo, esto fue lo que declaró avergonzado ante la audiencia del Festival Internacional del Cine en Guadalajara (FICG).[2] Y sin embargo, el peor insulto que se le debe poder hacer a Herzog es llamarle turista.[3] Herzog en las entrevistas aparece como un hombre accesible, como si no conociera la cantidad de rumores y mitos que se relacionan con su persona. A la figura de Werner Herzog le rodea cierta leyenda, como si de una star se tratará, pero al realizador no parecen molestarle los mitos y leyendas que rodean a su figura.[4]

Estamos ante un cine de corte subjetivo, la primera persona, el director, tiene mucho que ofrecer al análisis de la obra.[5] La forma de ver el cine para Herzog es la que tendría un atleta de alta competición, es decir, su cine es de acción, aunque no en el sentido genérico, sino entendido, como el mismo dice, como que "su forma de hacer cine no se puede medir en dinero. Se mide en noches sin dormir, en estrés y en humillaciones".[6] Los films de Herzog están enmarcados globalmente, según sus propias declaraciones el esta haciendo una gran obra, sus films no se acaban con el final de la película, sino que se van completando los unos con los otros.

Hoy a dirigido más de 60 películas, y ni la tercera parte son ficciones, la mayoría de los films de Herzog son documentales. Aunque no es lo que él diría: "yo no hago documentales, hago algo que se asemeja al documental, pero prefiero pensar que todas mis películas son sólo eso, películas". [7]Y es que la linea entre ficción y no ficción está especialmente diluida en su cine, su compañero del nuevo cine alemán Volker Schlöndorff, da una pista para entender que tiene de particular el trabajo de Herzog: "Incluso cuando hace una película de ficción, Werner Herzog es ante todo un cineasta documental. Primero crea el evento y luego lo filma."[8]

---

1 http://www.wernerherzog.com/ [Esta web ha sido consultada: 12/12/14]

2 Video: https://www.youtube.com/watch?v=-HfsKgqSQcg. [Consultado: 10/12/14]

3 Caminar sobre hielo y fuego: Los documentales de Werner Herzog. Weinrichter, Antonio (ed.). Madrid: Ocho y medio, Libros de cine. Textos documenta. 2007. pág. 57 , ISBN: 978-84-96582-31-6

4 Ibíd. pág.48

5 ALCALÁ ANGUIANO, Fabiola. Lo irónico-sublime como recurso retórico en el cine de no-ficción de Werner Herzog. Barcelona: Departamento de Comunicación. Universidad Pompeu Fabra. 2004-2006. pág. 11

6 CRONIN, Paul. Herzog on Herzog, pág. 255. Extraído de WEINRICHTER, op.cit. pág.45

7 Exploring with Herzog (2005) 27 minutos. Entrevista contenida en el DVD de The Wild Blue Yonder. Producido por: Michael Basden, Norman Hill, Peter Langs, Carl Tostevin y Christopher Viers.

8 "Imaginary Photo Gallery", En Beat Presser (ed.), Werner Herzog, Jovis Varglag, Berlin, 2002, p.31.

*FOTOGRAFÍA extraída de https://elespejocineclub.wordpress.com/page/3/. Autor desconocido.

2.1. La declaración de Minnesota

Introducción

Es extraño, teniendo en cuenta lo accesible de la obra documental de Werner Herzog, que los principales trabajos más exhaustos sobre el género no la tengan en cuenta.[1] Erik Barnouw no le menciona.[2] Richard M. Barsam cita su nombre un par de veces dentro de todo un conjunto de autores europeos.[3] Bill Nichols no le menciona en su influyente obra.[4] El que si le menciona es Carl Plantinga, como ejemplo de la variedad de técnicas en la no-ficción en el film Gasherbrum, y en Huie's Sermon, como un ejemplo de cine observacional (cosa que a Herzog no le interesaría) [5]El ya citado Antonio Weinchister propone que quizás el problema de Herzog es que no encaja en la tradición ensayística tradicional del cine alemán de autores como Kluge, Farocki o Wenders, y por lo tanto, no se hacen estudios exhaustivos de su obra documental por la complejidad de abordarla.[6]

La obra documental de Werner Herzog tiene algunas características bien definidas, la primera de ellas es la globalidad. El mismo ha reconocido que no hace películas de una forma lineal, sino que las hace como si edificará una construcción.[7]Y lo cierto es que si se revisa su filmografia se encuentra una coherencia y consecución en los temas asombrosa[8]. Esto lo consigue gracias a disponer de cierta independencia económica y además, por su personalidad potente y decidida. En este apartado vamos a mencionar algunas de las características que dentro de esta globalidad resultan importantes.

Herzog en sus documentales suele jugar en un camino que hay entre la ficción y el documental, aunque no es cierto que se deje llevar completamente por el lado ficcional. Para Herzog el documental le sirve como medio para tener al espectador pretendiendo ver la realidad del mundo, es un medio con eficacia ilusionaría. Es decir, sigue las reglas y formas del documental, aunque no siempre se ajusten a la ética que este conlleva.[9] Herzog para conseguir este efecto utiliza ciertos artificios, aunque no los muestra: "En los filmes de Herzog el artificio no es revelado. Se presenta como real. Es un asombroso despliegue de lógica, Herzog afirma que el documental tiene reglas que una escenificación violaría. Según esta firmaron, pues, las fabricaciones resultan aceptables siempre y cuando parezcan reales; romper la ilusión de realidad, equivale a violar la forma documental".[10]

La serie de discrepancias con el genero documental que ostenta Herzog no deben concluir que el realizador crea siempre en el terreno de la ficción. Sino que el director discute la realidad (la verdad que Herzog anda buscando) y los hechos (los que el documental factual pretende mostrar intactos). En esa diferencia es en la que Herzog se mueve. El documental no quiere a Herzog, pero Herzog tampoco quiere a la institución. [11]Con tal de mostrar las opiniones y poder conocer mejor al director, en este apartado se va a citar textualmente su declaración de Minnesota, en la que deja claras sus intenciones respecto al género documental y otros asuntos relacionados con el cine, y su pensamiento.

---

1 WEINRICHTER, Antonio. Op.cit. 2007. pág. 32
2 Eric Barnouw, El documental: historia y estilo. Gedisa, Barcelona, 2002 (original 1993)
3 Richard M. Barsam, Non-Fiction Film. A Critical History, Indiana University Press, Bloomington e Idianapolis, 1992.
4 Bill Nichols, La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental, Paidós, Barcelona, 1997.
5 Carl Platinga, "Rethoric and Representation in Nonfiction Film, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, p. 105 y 136.
6 WEINRICHTER, Antonio. Op.cit. 2007. pág. 68
7 Entrevista con Laywrence O'Toole, "I Feel Close to the Center of Things", en Film Comment, noviembre.diciembre de 1979, p.42
8 WEINRICHTER, Antonio. Op.cit. 2007. pág. 80
9 Ibíd. pág.78
10 ROCKWELL. Werner Herzog and The Documentary Film, p.4. Extraído de Ibíd. pág. 97
11 WEINRICHTER, Antonio. Op.cit. 2007. pág. 82

Declaración de Minnesota

1. Se declara que el llamado cinéma vérité carece de vérité. Tan sólo abarca una verdad superficial, la verdad de los contables.

2. Un conocido representante del cinéma vérité declaró públicamente que la verdad se puede hallar fácilmente con una cámara en la mano y tratando de ser honesto. Es como el guarda nocturno del Tribunal Supremo que se siente contrariado ante la cantidad de ley escrita y procedimientos legales existentes. "Para mí", afirma, "tendría que haber una única ley: los malos deberían ir a la cárcel". Desgraciadamente, tiene razón en parte, en la mayoría de los casos y la mayor parte de las veces.

3. El cinéma vérité confunde el hecho con la verdad, y esto es como arar piedras. Sin embargo, a veces los hechos tienen un poder extraño y singular que hace que su verdad inherente parezca increíble.

4. El hecho crea normas; la verdad iluminación.

5. En el cine hay estratos de verdad más profundos y existe una verdad poética, extática. Es misteriosa y escurridiza y puede ser alcanzada sólo a través de la invención, la imaginación y la estilización.

6. Los directores de cinéma-vérité son como turistas que hacen fotografías de antiguas ruinas de hechos.

7. El turismo es pecado; viajar a pie, una virtud.

8. Cada año, en primavera, numerosas personas mueren ahogadas en los lagos de Minnesota al pasar con sus trineos a motor por encima del hielo que se derrite. Se ha ejercido presión sobre el gobernador para que apruebe una ley de protección. Éste, ex-luchador y ex-guardaespaldas, ha dado la única respuesta sagaz al problema: "No se puede legislar la estupidez".

9. Por la presente, arrojo el guante.

10. La luna no brilla. La madre naturaleza no llama, no le habla a uno, aunque algún glaciar se tire un pedo ocasionalmente. Y uno no escucha la canción de la vida.

11. Deberíamos agradecer que el universo allí fuera no conozca sonrisa alguna.

12. La vida en los océanos debe de ser el mismísimo infierno. Un vasto y despiadado infierno repleto de peligros inmediatos y permanentes. Infierno, hasta tal punto, que durante la evolución algunas especies –incluida la humana– reptaron y huyeron hacia pequeños continentes de tierra firme, donde las Lecciones de oscuridad continúan.

Werner Herzog
Walter Art Center, Minneapolis, Minnesota, 30 de abril de 1999

2.2. Una tipología de documental para Werner Herzog

La tarea de encajar el cine documental de Werner Herzog no resulta una sencilla, ya que su modo trabajar no se ajusta a ninguna de las corrientes clásicas de la no-ficción. Una manera catalogarlo es recurriendo a la tipología propuesta por Peter I. Crawford, dentro de esta manera de clasificar la actitud del director Herzog entraría claramente en la categoría de modo experiencial -o "mosca en la sopa". Ya que "La presencia de Herzog en los documentales es abrumadora: la voz en off, sus preguntas tras la cámara, su frecuente presencia delante de la cámara, y el hecho, de que prefiere doblar el mismo el inglés o el alemán.[1] Además, Herzog vive en primera persona y participa de los acontecimientos que suceden en sus films. Aparece e interactúa en sus documentales de forma persistente. La mayoría tiene su voz como narrador, con este recurso da su opinión sobre el mundo, y junto a la música o distintas técnicas, obliga al espectador a entrar en su punto de vista.[2]

Algo más complejo es decidir que modalidad de las propuestas por Nichols es la más apropiada. Para ser rigurosos, algo conveniente es hacer un pequeño rodeo por algunos movimientos importantes del documental para compararlos con la obra del director bávaro. En primera instancia podemos comparar la obra de Werner Herzog con el padre del documental: Flaherthy. Los dos tienen en común la necesidad de viajar a lugares exóticos, así como el amor por el "noble salvaje". Y también son afines respecto a repetir tomas y construir guiones para sus documentales, recordemos que Flaherty aseguraba que si alguien intentaba hacer un documental completamente objetivo tendría un montón de película grabada sin sentido.[3] Sin embargo, Herzog siempre busca verdades universales, y Flaherthy buscaba mostrar específicas.[4]

El trabajo de Herzog se ajusta perfectamente a la definición del documentalista Grierson "el tratamiento creativo de la realidad".[5] Sin embargo, tampoco podemos considerar a Herzog dentro de la modalidad expositiva ya que en ningún momento hace militancia política, o tiene un discurso sobrio[6] , Herzog no es políticamente correcto. Otra de las modalidades que podemos intuir para Herzog es la poética, sin embargo, Herzog va más allá de mostrar una "visión artística" de la realidad, esta categoría se le queda corta.

Algo interesante con respecto su obra es que Herzog podría casi entrar en la modalidad observacional, algunos de sus films aparentan ser casi ejemplos de esta categoría. Y al mismo tiempo esta clasificación es la más odiada por Werner Herzog. Ya que dedicó su declaración de Minnesota, casi completamente, a explicar en que su cine se diferencia del Cinéma-vérité.

El odio de Herzog por el cine observaciones, vérité, es por las técnicas y restricciones que exige. Y además, porque en su versión diluida, el cinéma-vérité ha acabado en el documental televisivo de corte reportajístico, que es lo que Herzog llama "la verdad de los contables". Él busca algo más profundo, que solo puede alares a través de la "fabricación, la imaginación y la estilización". Es decir, con los medios del arte con los que el documental sanciona a sus directores. Herzog cree que la realidad no se cierne a los hechos, y que, no hay ninguna manera concreta de buscarla. Para él, su manera, es tratar de hallarla en la dirección mas inspirada (y menos aburrida).[7]

---

1 WEINRICHTER, Antonio. Op.cit. 2007. pág.69
2 ALCALÁ ANGUIANO, Fabiola. Op.cit. pág. 103
3 Ibíd. pág. 72
4 ROCKWELL , Cyntia. Werner Herzog and the Documentary Film, 2001, p.33
5 COCK, 2006. Op.cit. pág.4
6 WEINRICHTER, Antonio. Op.cit. 2007. pág. 72
7 Ibíd. pág. 85

Por lo tanto cuando hablamos del documental de Herzog estamos ante una forma híbrida.[8] Que normalmente se relacionan a partir de los documentales de los 80, pero que en este caso Herzog podría ser un precursor. La relación más sólida con una modalidad se da con la performativa, ya que el cineasta aparece frecuentemente, y hay un gran discurso en su obra alrededor de cuestiones comunicativas o de lenguaje. El tipo de personajes que elige también entraría dentro de este tipo de reflexiones propias del modo performativo.[9]

Aunque es posible encontrar una tipología de documental para Herzog, lo cierto es que ni el director pretende ser catalogado ni el mundo del documental tampoco lo acoge con los brazos abiertos. El documental, aunque quisiera aceptar a Herzog en su lecho, no podría. Pues el director suele saltarse con demasiada asiduidad las normas que el documental considera mínimas.[10]Herzog no tiene ningún reparo en recrear o ficcionar escenas dentro de sus documentales, en repetir las tomas hasta encontrar la que más le agrade, en inventarse o distorsionar las citas o declaraciones en sobre imponer su voz en las explicaciones de sus personajes, tampoco en utilizar elementos embellecedores que distorsionen el referente como los ralentizados o la música; y puede que por este motivo se le considere un poco problemático. "Sus películas suelen ser la antítesis del cinéma vérité. Pero, tampoco es él primero que lo hace."[11]

---

8 ALCALÁ ANGUIANO, Fabiola. Op.cit. pág. 47
9 WEINRICHTER, Antonio. Op.cit. 2007. pág. 73
10 Ibíd. pág.72
11 ALCALÁ ANGUIANO, Fabiola. Op.cit. pág. 55

2.3.Herzog y el Nuevo Cine Alemán (CNA)

"No teníamos padres de los que aprender, solo abuelos"[1]
Werner Herzog

En la empresa de entender la obra de Herzog es necesario pasar por el Nuevo Cine Alemán. Herzog tuvo una relación algo alejada con el movimiento, aunque no cabe duda que el inicio de su carrera se enmarca dentro del nueva corriente cinematográfica germana.

Tradicionalmente se dice que el nuevo cine alemán empezó en 1962, con el Manifiesto de Oberhausen. Un grupo de 26 directores, escritores y artistas firmaron el manifiesto, unidos sobre todo por su rechazo a las formas de cine comercial popularizado en Alemania, el Heilmatfilm. [2]En el manifiesto defendían que la "desaparición del viejo cine convencional alemán da al nuevo cine la posibilidad de vivir. […] Este nuevo cine necesita libertades nuevas. […] El viejo cine a muerto. Creemos en el nuevo".[3] En ese mismo año Herzog estaba realizando su primera película (un corto realizado con imágenes de archivo Herakles 1962) aunque asegura que no se enteró que se firmaba tal manifiesto.[4] El cine aleman se caracterizó por la labor de renovar el lenguaje audiovisual, y encajar a Herzog en este movimiento significa reconocer su renovación respecto a la escritura cinematográfica.[5]

La mayoría de la crítica, y del mundo del cine alemán no mostraron el menor interés en este grupo de intelectuales firmantes del manifiesto de Oberhausen. Frente a un rechazo mayúsculo, los críticos de la recién nacida revista Filmkritik apoyaron al movimiento.[6], como también lo hicieron algunas cadenas de televisión como la ARD (a partir de la WDR) y la ZDF que ofrecían financiación al nuevo cine[7]. Un grupo de jóvenes cineastas talentosos fue imprescindible para que naciera el nuevo cine alemán, aunque también fueron necesarios factores del tipo social, cultural, político y económico que propiciaron el avance de este joven cine.[8] Así que no fue hasta 1965 cuando con el apoyo de Kuratorium junger deutscher Film _un organismo del gobierno de subvenciones al NCA iniciado por la presión de los nuevos cineastas alemanes_ que el cine alemán empezó a tener cierta relevancia. [9]

Solo algunos de los que firmaron el Manifiesto de Oberhausen llegaron a realizar largometrajes que marcaran la dirección del nuevo cine como Alexander Kluge o Edgar Reitz, otros simplemente ayudaran a iniciar esta corriente y luego dejaran de producir películas como: Ferdinand Khittl, Hans-Jürgen Pohland, Peter Schamoni, Haro Senft, Franz-Josef Spieker, Hans Rolf Strobel, Heinrich Tichawsky y Herbert Vesely. A los trabajos de estos realizadores pronto empezarán a sumarse otros nombres: Jean-Marie Straub, Volker Schlöndorff, Peter Lilienthal, Johannes Schaaf, Reinhard Hauff, George Moorse, Harun Farocki, Rudolph Thome y Peter Fleischmann. Estos últimos se los puede considerar una segunda generación en el NCA. Por último algunos de los autores conseguirán reconocimiento internacional, entre ellos Werner Herzog, Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders, Hans-Jürgen Syberberg y Werner Schroeter. Herzog se negó a participar en la productora Filmverlag de Autoren, fundada en 1971, que facilitó la capacidad creadora del movimiento. Aunque trató de mantenerse alejado si que hizo amistad con Wim Wenders, Fassbinder o el menos conocido, Herbert Achternbusch.[10]

---

1 Werner Herzog: "Soho Weekly News", citado en "Augenzeugen" Hrsg. Hans.-H, Prinzle u. Eric Rentschler, Verlag de Autoren, Frankfurt, 1988, pág. 233.

2 F. VILCHES, Gloria. Acción y reacción: el manifiesto de Oberhausen y las políticas estatales de subsidio cultural para el cine alemán. pág. 35. *Paisajes y figuras: perplejos. El nuevo cine alemán (1962-1982).* Edición: Carlos Losilla, Jose Enrique Monterde. Valencia: Ediciones de la Filmoteca (Institut Valencià de Cinematografía) Ricardo Muñoz Suay, Festival Internacional de cine de Gijón, Centro Galego de Artes da Imaxe, Filmoteca Española, 2007. 432 pp. ISBN: 978-84-482-4768-3.

3 28 de febrero de 1962, en la ciudad de Oberhausen. Extraído de: RÓSSES, Montserrat. Nuevo Cine Alemán. Madrid: Ediciones JC. Pág.25. ISBN: 84-85741-65-X

4 WEINRICHTER, Antonio. Op.cit. 2007. pág.31

5 ALCALÁ ANGUIANO, Fabiola. Op.cit. pág. 72

6 F. VILCHES, Gloria. Op.cit. pág.40.

7 RÓSSES, Montserrat. Nuevo Cine Alemán. Madrid: Ediciones JC. pág.47. ISBN: 84-85741-65-X

8 F. VILCHES, Gloria. Op.cit. pág. 33

9 MONTERDE, Jose Enrique; LOSILLA, Carlos." ¿Un solo Nuevo Cine Alemán?" Paisajes y figuras: perplejos, El Nuevo Cine Alemán (1962-1982) Festival internacional de cine de Gijón. Ediciones de la Filmoteca. Insistut valencia de cinematografía, Valencia 2007. Pág.9.

10 WEINRICHTER, Antonio. Op.cit. 2007. pág.31

La individualidad y la voz de cada uno de los autores marcaron al movimiento, ya que los directores estaban más interesados en sus propias ideas que de emprender un camino común. "El título de la película de Werner Herzog Jeder für sich und Gott alle (cada cual por si solo y Dios contra todos) se menciona para definir la actitud de ese nuevo cine alemán".[11] Otros factores unirán a los autores del nuevo cine serían la necesidad de crear un nuevo lenguaje cinematográfico, la experimentación y en especial, la patria: es decir, el último cine que se había hecho en Alemania no les servía como inspiración, pero si los directores de la generación anterior: Lang, Murnau, Sirk, Jutz...[12] Un buen ejemplo lo tenemos en el film de Werner Herzog *Nosferatu*, la única incursión de Herzog en el cine de género fantástico, un homenaje al nosferatu de Murau.

La "exploración de una nueva gramática del cine dará como resultado la consolidación de un estilo personal, búsquedas individuales en las que se respira un espíritu común: el de libertad. Cada director desarrolla una forma distinta de aproximarse a lo que filma, recuperando y llevando más allá, la noción de autor"[13]. Herzog se diferenciará en muchas cuestiones del Nuevo Cine Alemán, como lo harán otros compañeros generacionales, sin embargo, es uno de los iconos más reconocibles[14] de este movimiento.

11 ROSSÉS. Op.cit. pág.43
12 MONTERDE, Jose Enrique; LOSILLA, Carlos. Op.cit. pág.9.
13 ALCALÁ ANGUIANO, Fabiola. Op.cit. pág. 91
14 WEINRICHTER, Antonio. Op.cit. 2007. pág.31

2.4. Las influencias de Herzog

Como ya hemos mencionado Werner Herzog surge del movimiento del Nuevo Cine Alemán, de un modo algo paralelo, ya que no firmó ninguno de los escritos comunes en el grupo, ni formó parte de las organizaciones, aunque si se benefició de algunas subvenciones que el Kuratorium entregaba a los nuevos cineastas. Por lo tanto Herzog está enmarcado dentro de este movimiento en sus orígenes y algunos de los temas que trata pueden relacionarse con el movimiento. Es el caso de la patria, en el Nuevo Cine Alemán fue un imput a tratar, ya que el contexto de la época y la reciente historia germana invitaban a ello. En el año 1971, cuatro títulos marcan una nueva forma de mostrar el concepto de patria, en una búsqueda de una información alternativa, menos positiva en contraposición a el género Heimatfilm que se extendió desde el tiempo nazi hasta los años 50. 1Por su lado, Werner Herzog en Herz aus, Kaspar Hauser o Stroszek aborta el pasado y lo diluye en una época preindustrial y en un espacio rural nostálgico. Trató también el tema Heimat pero sin compartir el historicismo realista con los otros autores. 2

También podemos ahondar en el pasado para encontrar movimientos en los que Herzog pudo inspirarse. Antonio Weinrichter3 asegura que la relación que se suele hacer de Herzog con el romanticismo y el expresionismo se da sobre todo por ser las corrientes más conocidas de su país natal. No obstante, se pueden encontrar algunos rasgos de los dos movimientos en la filmografía de Herzog. Una de las incursiones fantásticas que Herzog realizó fue la ya comentada Nosferatu, que era un homenaje a Murau, al que considera "legítima cultura cinematográfica del cine alemán". Fransworth afirma que la presencia de lo grotesco en el cine de Herzog es heredera del expresionismo alemán, pero en este caso se refiere sobre todo a su cine de ficción, donde asegura que los actores que elige son actores prototípicos de los dramas expresionistas. 4El cine de Herzog puede relacionarse con lo grotesco, aunque la relación con el expresionismo es cuestionable. 5

En el romanticismo también encontramos puntos en común. En el cine de Herzog la naturaleza es, con frecuencia, un tema a tratar. Aunque hay que advertir que la relación del director con la naturaleza no tiene nada de idílica, esta aparece amenazante, potente y se muestra la relación caótica que existe en ella y con ella. Cuando a Herzog se le preguntó en una ocasión por el tema contestó: " La simple observación me ha permitido hacerme una impresión de que no existe ninguna armonía en la madre naturaleza; y no me gusta

---

1 RÓSSES, Montserrat. Op.cit. pág.20
Títulos: - Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach (La repentina riqueza de los pobres de Kombach) de Volker Schlöndorff
- Mathias Kneissl, de Reinhard Hauf
- Jaider-der einsame Jäger (Jaider, el cazador solitario) de Volker Vogeler
- Ich liebe dich, Ich töte dich (Te quiero, te Mao) de Uwe Brander.)
2 Íbid. pág.23
3 WEINRICHTER, Antonio. Op.cit. 2007. pág.40
4 FRANSWORTH, Rodney. The Intenrational Dictionary of Films and Filmmakers, St.James Press, 1984, p.256
5 WEINRICHTER, Antonio. Op.cit. 2007. pág.69

nada el enfoque romántico y new age de la misma. Es algo que ya no soporto".6
José Carlos Huayhuaca7 enumera ciertos rasgos románticos de Herzog: el individualismo, el desinterés por la sociedad civil convencional y por el individuo común, la propensión al misticismo, la búsqueda de éxtasis como experiencias superiores al conocimiento intelectual, y la consagración de la música como lenguaje.

En Herzog los paisajes son proyecciones, es decir, genuinos paisajes de la mente8:"Me gusta dirigir paisajes igual que dirijo actores o animales. La gente cree que hablo en broma pero es verdad. Muy a menudo trato de introducir cierta atmósfera en un paisaje, utilizando el sonido y mi visión para darle un carácter definitivo".9 También se ha relacionado a Herzog con el realismo documental, aunque en esta categoría no vamos a argumentar su relación ya que la vemos muy lejana. Otros estudiosos aportan que su relación con el romanticismo o con el realismo documental es irónico10, pero Antonio W. propone que en realidad Herzog no se deja llevar por ese tipo de sutilezas formales o conceptuales, recordando que es un hombre de acción.11

Las relaciones que se dan con otros movimientos no son los suficientemente ricas como para explicar su obra por completo, así que siempre que se haga el ejercicio de catalogarla se debe recurrir a distintas fuentes. Lo cierto es, que aunque es posible ligar a Herzog con algunos movimientos, su obra es él mismo, y es alguien dificil de catalogar. El mismo Herzog declaró en 1980: "Todas esas figuras existenciales de mis películas están muy cerca de mí. No es que sean figuras autobiográficas, pero es algo semejante y por eso probablemente resulten más nítidas".12

---

6 Rosen, Steve "Werner Herzog on Man and Nature". International Documentary, mayo de 2005.
7 HUAYHUACA, José Carlos. "Werner Herzog: el llamado del ser", pág. 49
8 WEINRICHTER, Antonio. Op.cit. 2007. pág.63
9 CRONIN, Paul. Herzog on Herzog, op. cit. pág. 81
10 LLOYD, Peter "Objectivity as Irony: Werner Herzog's Fata Morgana" en Monogram, nº5, 1974
11 WEINRICHTER, Antonio. Op.cit. 2007. pág.66
12 "La necesidad de imágenes nuevas: reencuentro con Herzog", Hablemos de Cine, nº27, noviembre 1980

W RN R
H RZ G

3. Estética y análisis de documentales

3.1. MORIN Y HERZOG

3.2. DELEUZE Y HERZOG

3.3. BENJAMIN Y HERZOG

3.1. MORIN Y HERZOG

En la investigación para este trabajo han ido apareciendo cuestiones relacionadas con la obra de Edgar Morin. En este apartado, primero, se hará una selección de algunos pasajes que ilustran la relación de Herzog con el imaginario colectivo. Seguidamente, se analizaran aspectos de su primera película Herakles en los que se pueden explicar algunos de los ítems de la teoría de Morin.

Lo primero relevante forma parte de como Herzog ha formado su personalidad, "aquello con lo que se recubre"; y su alma, "lo que se elabora en el interior de cada uno". Herzog tiene sus propios mitos, un imaginario compartido con los habitantes de su villa bávara, la leyenda de Siegel-Hans: un contrabandista perseguido tanto por la policía local como por el ejercito liberador americano, en cuanto estas fuerzas llegaron al pueblo, que se situaba en un valle entre dos cimas, el Geigelstein se subió a una de ellas, y tocó una trompeta para desafiar a sus perseguidores. Cuando los agentes conseguían subir a esa cima, el bandido estaba en la contraria. Esta situación la vivió Herzog de pequeño y según ese niño, la única forma en la que Siegel-Hans podía ir de una cima a otra, teniendo en cuenta que la villa estaba completamente tomada por la policía, era atravesando toda Alemania.[1] En esta anécdota se explica la pasión de Herzog por caminar a pie, y cierto encanto que tiene con las personalidades marcadas y los sucesos poéticos. Según Peter Morgan para Herzog esta historia significa que un "héroe despolitizado popular y rebelde contra la ocupación se convierte en el redentor de Alemania"[2]. Herzog afirma que el realiza films bávaros, teniendo en cuenta esta leyenda, podemos estar un poco más cerca de saber que significa esa enigmática categoría.[3]

Otra cuestión que ha resultado ilustrativa ha sido una declaración de Herzog, que aunque no se refiere directamente al imaginario colectivo, deja entrever la opinión que tiene sobre la cultura de masas y las formas que esta tiene de comunicar en imágenes: "A menudo me he referido a lo que llamo la imaginería inadecuada de la civilización actual. Tengo la impresión de que las imágenes que nos rodean está gastadas; hemos abusado de ellas, son inútiles, están exhaustas. […] Cuando veo las postales de las tiendas turísticas y las imágenes y los anuncios que nos rodean en las revistas, o enciendo el televisor, o entro en una agencia de viajes y veo esos pósters enormes con la misma imagen tediosa del Gran Cañon, pienso sinceramente que está empezando a suceder algo peligroso. Hemos entendido que la destrucción del medio ambiente es un enorme peligro. Pero creo que la ausencia de una imaginería adecuada es un peligro de la misma magnitud. Es un defecto tan grave como quedarse sin memoria. […] Si no desarrollamos imágenes adecuadas moriremos como los dinosaurios".[4]

En estas declaraciones se pueden sacar distintas conclusiones, por un lado Herzog nombra la cultura de masas, desde la destinada al entretenimiento como la que incorpora el turismo, de forma peyorativa. Cree que las imágenes que se ofrecen de forma masiva puede ser perjudiciales para la vida humana. Es apocalíptico, considera que el hecho de que no tengamos imágenes al nivel de nuestra sociedad puede hacer que desaparezcamos de la tierra "como los dinosaurios". Sin embargo Herzog no propone una alta cultura, aún su pasión por la opera, para subsanar esta falta de imaginería apropiada. Lo que Herzog hace, con una actitud de héroe, es buscar imágenes por todos los rincones que se le ocurren del mundo para, con su acción, intentar generar un significado que cambie las cosas, sin praxis política, solo poética.

---

1 WEINRICHTER, Antonio. Op.cit. 2007. pág.47

2 Morgan, Peter "A presence called Germany: personal history in the construction of national identity by post-war German Intellectuals" Journal of European Studies, vol. 26/3, 1996

3 WEINRICHTER, Antonio. Op.cit. 2007. pág.49

4 CRONIN, Paul. Herzog on Herzog, op.cit, pág. 66 [consultado en WEINRICHTER, Antonio. Op.cit. 2007. pág.60]

3.1. MORIN Y HERZOG

Herakles: del mito clásico al imaginario moderno

La primera película de Herzog es Herakles (1962), un corto montado con material de archivo, y grabado por el propio Herzog. El resultado es un documento de tipo experimental, un found footage. Para Herzog esta primera película no es importante, dice que fue un ejercicio y de hecho, nunca más ha vuelto a trabajar de este modo. En este film consigue la película integra en la sala de montaje; y en el resto de sus films siempre prima el rodaje a la sala de montar. De cara a nuestro trabajo, este documental es un divertido ejemplo de como se puede jugar con diferentes estados simbólicos y conseguir una narración, no lineal, pero sí entendible.

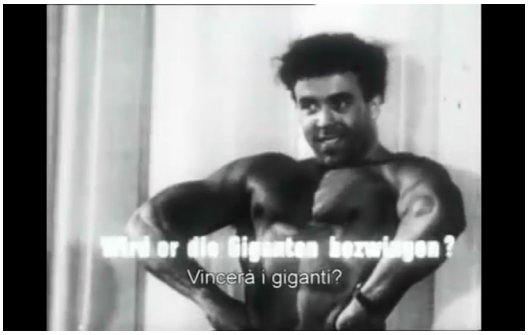
Herakles empieza con imágenes de culturistas, jóvenes forzudos que ejercitan, entre los que se encuentra el Mr. Alemania 1962[5]. Los hombres exhiben sus músculos, acompañadas de una música cool de jazz. En un primer momento puede parecer que Herzog está realizado una especie de culto al cuerpo, a la fuerza, aunque esa idea se desvanece con la aparición del primer rótulo[6]. El encanto de un culto al cuerpo dura casi dos minutos, en ellos vemos una utilización de los movimientos y de la música con toques eróticos, para cuando aparece el primer rotulo el espectador esta completamente relajado y no espera un giro dramático.

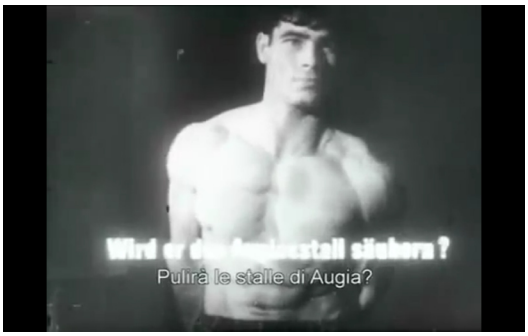
La primera frase que rotula Herzog es "¿Limpiará los establos de Augias?", en el se refiere directamente al mito de Hercules y los establos del rey Augias. Seguidamente Herzog muestra imágenes de un vertedero. Al articular estas dos narraciones Herzog consigue ridiculizar, ironizar, sobre la fuerza física excesiva de los culturistas, cuestionando quán práctica es para la vida humana. Esta relación es posible al mostrarnos los forzudos como heroes, y al mismo tiempo, poder reconocer el establo de Augias como un vertedero. Lo que propone Herzog en esta composición requiere de cierto imaginario compartido, tanto clásico, como moderno. Y se refuerza según van avanzando las intervenciones del director.

Antonio Weinchester[7] propone que en este vídeo, además de jugar con el montaje y descubrir las bondades de la ironía, asesina a la "fálica madre Leni Reisfenstahl". Propone que Herakles es una versión satírica de Olympia. Esta afirmación hoy resulta algo forzada, sin embargo, en el año 1962, con la Segunda Guerra Mundial reciente y una generación alemana traumatizada por ello, en estas condiciones esta afirmación resulta acertada.

5 WEINRICHTER, Antonio. Op.cit. 2007. pág.191
6 Ibíd. pág.89
7 Ibíd. pág.90

El primer cortometraje de Herzog funciona gracias a los mitos clásicos y los modernos. Los héroes clásicos y los inútiles forzudos modernos le dan a Herzog el argumento de una primera aproximación al cine. Sin un imaginario colectivo, en el que los espectadores, la masa, pudiera codificar las imágenes de Herakles, este documento sería un complejo de imágenes sin sentido una detrás de otro. Gracias a la cultura de masas, que genera sus propios mitos, leyendas y símbolos es posible identificar los elementos de la narración como imaginarios modernos.





3.2. DELEUZE Y HERZOG
La imagen-cristal

El cine de Herzog, el de ficción y el documental, es cine moderno. Sin embargo este termino puede resultar ambiguo y resulta conveniente tomar una determinación de a que nos referimos. Cuando decimos modernidad cinematográfica podemos hablar de un fenómeno influenciado por la presencia masiva de la televisión, el avance tecnológico en los equipos cinematográficos, la crisis de grandes estudios, y la emergencia de cine europeo (Nouvelle Vague, Nuevo Cine Alemán, etc) y americano (el New American cinema y el latinoamericano). Todos estos factores propiciaron que el discurso narrativo de Hollywood dejará ser el único en la gramática universal del cine.[1] Dentro de esta categoría, obviamente, las películas de Herzog son modernas.

Aunque si nos adentramos en la teoría del filósofo Gilles Deleuze podemos entender un poco mejor algunas cuestiones relevantes en el cine y en el autor. Deleuze genera una nueva manera de clasificar la imagen en movimiento, teniendo en cuenta justamente esta particularidad: la imagen en el cine se mueve; por lo tanto, aunque tiene en cuenta el lenguaje, se muestra crítico ante las teorías semiótica de Saussure por reduccionistas. A su vez, la teoría también permite relacionar los films con otros contextos, como la historia o el pensamiento. [2]

En esta propuesta estética el cine clásico esta representado por la imagen-movimiento y el cine moderno por la imagen-tiempo. La imagen-movimiento es aquella que sigue un esquema de causa-efecto y que esta pensada para que se encadene con otras imágenes. Por su parte, la imagen-tiempo se caracteriza por dejar de lado esa lógica y generar imágenes que ya no desencadenan en otras, lo que ahora enlaza un plano con otro es la ausencia del enlace. [3]En todo caso, la imagen-tiempo no es la contraria de la imagen-movimiento, sino que es la misma imagen-movimiento ofreciendo una mayor importancia al tiempo que a las acciones.[4]

La imagen-tiempo, para llegar a serlo, debe volverse imagen mental y dejar de ser acción. "La imagen-tiempo no necesita más que un suelo, un cielo, y un horizonte para aparecer, y tiempo para hacer visible el tiempo; no necesita más que un plano abierto para dejar inscribirse en ella el aparecer, no de las cosas, sino del acontecimiento puro[5]. Un estadio alto de la imagen-tiempo es la imagen-cristal, esta se caracteriza por ser expresiones "ópticas y sonoras puras". Herzog con su búsqueda de imágenes captura momentos universales, más allá de las acciones. Un buen ejemplo son sus panorámicas de 360 grados, que muestran al mismo tiempo la espectacularidad del movimiento y desarrollan el significado del pez que se muerde la cola, pasa así de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo[6]. Según el propio Deluze, nuestro objeto de estudio Werner Herzog es un perfecto realizador de imágenes-cristal :

> "Tal vez sea de este modo como hay que comprender el esplendor de las imágenes de Heart of glass, de Herzog, y el doble aspecto del film. La búsqueda del corazón y del secreto alquímico del cristal rojo, no es separable de la búsqueda de los límites cósmicos, como la más elevada tensión del espíritu y el grado más profundo de la realidad. Pero será preciso que el fuego del cristal se comunique a toda la manufactura para que el mundo, por su lado, deje de ser un medio amorfo achatado que se detiene al borde de un abismo y revele en sí potencialidades cristalinas infinitas. […]. Herzog erigió en este film las más grandes imágenes-cristal de la historia del cine. Las imágenes-cristal encierran esa búsqueda mutua, ciega y titubeante de la materia y el espíritu: más allá de la imagen movimiento 'que nos hace aún piadosos'"[7]

1 SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, Cine y vanguardias artísticas. Barcelona: Paidós,2004, pág. 25.
2 STAM, Robert, Teorías del cine. Barcelona: Paidós, 2001. pág. 296-297.
3 RANCIERE, Jacques. La fábula cinematográfica, Barcelona: Paidós, 2005. pág. 130.
4 ALCALÁ ANGUIANO, Fabiola,Lo irónico-sublime como recurso retórico en el cine de no-ficción de Werner Herzog. Departamento de Comunicación, Universidad Pompeu Fabra pág.123
5 MENIL, Alain "Filosofía e historia del cine. Deleuze y la imagen-pensamiento", Archivos de la Filmoteca Nº 25-26, 1997 pág. 189.
6 WEINRICHTER, Antonio. Op.cit. 2007. pág.58
7 DELEUZE, Gilles. La imagen movimiento, Barcelona: Paidós, 1984.

La imágen-cristal y White Diamond (El diamante blanco)

En el documental The White Diamond, 2004 de Herzog, encontramos una escena que puede servir para ejemplificar la afirmación de Deleuze sobre la capacidad creadora de Herzog de imágenes cristal. Antes de emprender la narración de la escena, es conveniente poner en situación; para hacerlo he elegido un artículo de opinión encontrado en el libro ya citado de Antonio Weinrichter, en el que Andrew O'Hehir da pistas para entender el film más allá de su sinopsis[8]:

"Al menos nominalmente, The White Diamond trata de Graham Dorrington, un entusiasta científico ingles empeñado en revivir esa desafortunada invención aeronáutica conocida como blimp, dirigible o zepelín. […] Por razones que no quedan claras del todo […] Dorrington decide probar su nave no en las cordiales y controladas condiciones del paisaje rural europeo sino en el lejano bosque tropical de la Guayana. Nadie que haya seguido la obra de Herzog se sorprenderá de que éste decida que debe acompañarle.

Muchas cosas maravillosas resultan en este viaje […]. Hay un buscador de diamantes local conocido como barbaroja, que por poco roba el protagonismo de la película con sus conocimientos botánicos y mitológicos, su relación con su amado gallo, y los lamentos sobre su familia, de que dice que emigró a España hace años y con la que ha perdido el contacto (Es él quien pone su apodo a la nave de Dorrington y de donde toma su título la película).

Si White Diamond evoca muchos de los grandes temas de las películas de ficción de Herzog, y marca su retorno a la jungla sudamericana en la que se internó tentando al destino en Aguirre y Fitzcarraldo, ello no es casual. En estas obras cuasi-documentales poéticas y deliberadamente digresicas, creo que Herzog halló la forma que justifica su perenne búsqueda de la trascendencia espiritual. […] The White Diamond es una película inefablemente hermosa y conmovedora, aunque (o quizá porque) parece tratar de una persona poco importante que hace algo irrelevante, o quizás incluso una tontería, enfrentándose a lo imposible y sin que a nadie le importe un bledo".

8 Andrew O'Hehir, www.salon.com, 25 de mayo 2005. Extraido de WEINRICHTER, Antonio. Op.cit. 2007.
*FOTOGRAFIA extraida de la película White Diamond, 2005. Consultada en la web: [http://www.stfimages.in/]

3.2. DELEUZE Y HERZOG
La imagen-cristal

Esta crítica cinematográfica sirve para introducir la mayoría de aspectos que se van a exponer a continuación, y además es un texto excelente. La escena que se quiere recuperar aparece barbaroja, el buscador de diamantes, divagando acerca de la belleza del zepelín de la película para finalmente darle nombre: el diamante blanco. Durante la escena barbaroja se dedica a admirar la belleza del artefacto, y a añorar a su familia. En esta entrevista, casi espontánea, Herzog consigue un momento realmente conmovedor y el título de la película.

Resulta imponente la escena, y pasar a otra cosa, habría bajado la intensidad conseguida. Por lo tanto, Herzog juega con la imagen, y a partir de las declaraciones de barbaroja, nos lleva a una imagen-cristal. Esta imagen esta compuesta por el paisaje _ cascadas, montañas, horizontes_ y una bandada de estorninos que van de un lugar a otro. La cámara sigue a los pájaros, consiguiendo un efecto hipnótico y enternecedor. Y consigue, como dice Deleuze, "esa búsqueda mutua, ciega y titubeante de la materia y el espíritu: más allá de la imagen movimiento que nos hace aún piadoso.

Duración de la escena de 00:29:30 a 00:33:05

3.3. BENJAMIN Y HERZOG

En este apartado se propone una reflexión en la que se relaciona el trabajo documental de Werner Herzog con el pensamiento de Walter Benjamin. Se trata de un estudio de temas generales dentro de la obra de Benjamin, reducidos a las expresiones que encontramos en la película The Grizzly Man, la película de no-ficción presentada por Herzog el año 2005.

Las tesis de la historia de Benjamin y el hombre oso de Herzog

En Herzog, al modo benjaminiano del enano escondido en el autómata que juega el ajedrez, hay dos intenciones: la de dar información, de modo comprensible y narrativo, y la de buscar, como lo haría la teología, un más allá, una realidad que no se encuentra en la superficie, sino que requiere de la imaginación (de la manipulación) para surgir. La obra de Werner Herzog y la de Walter Benjamin, puede ser que sea por una cuestión geográfica (aunque seguramente es además por otras razones), esta íntimamente ligada por cuerdas invisibles que en este apartado nos proponemos mostrar.

En el método de Herzog, en este documental en concreto, hay algo que resulta coincidente al conectarlo con el modo de proceder de Walter Benjamin. Esta película está realizada a partir de 100 horas de grabaciones que el protagonista, un ecologista amante de los osos, grabó durante trece veranos conviviendo con los osos. Lo curioso es que cuando Herzog utiliza las imágenes les da un nuevo significado, al igual que sucede cuando Walter Benjamin utiliza citas de otros. Se podría decir que los dos autores realizan una suerte de found footage, consiguiendo a partir de material apropiado un nuevo mensaje.

Algo sucede con Herzog en cuanto a la memoria involuntaria de Proust que Benjamin invoca para entender la historia. Parece que sus películas están hechas para él (en vez de están hechas por él): y es que Herzog atiende a la llamada, intima, del momento preciso, y que encuentra sus personajes perfectos, que le sirven para hablar de verdades universales. En el caso de Grizzly Man, su personaje perfecto es Timothy Treadwell. Un hombre que ha decidido vivir con los osos, protegerlos, y en el intento de convivir con la naturaleza de una forma pura e inocente, acaba muriendo por el ataque de uno de los pardos.

El método de Proust para acceder a la memoria involuntaria es persistir, y fijar la mente en objetos/momentos que nos pueden llevar a rememorar el pasado. En la película de Herzog estamos ante una reflexión a tiempo pasado, y Herzog sin duda persiste hasta mostrar un verdadero recuerdo. Herzog en este documental se permite recuperar una vida, sin duda poco importante para los grandes hombres, para los vencedores, pero imprescindible para entender la historia (ya que todos los sucesos, con su significado intimo y universal están ligados al acontecer de la humanidad).

3.3. BENJAMIN Y HERZOG

En el film hay un verdadero proceso de empatía con el protagonista, que es un vencido, un sacrificado o un marginado (aunque Herzog negaría la cualidad de outsider). Quizás Herzog sería un buen historiador a la manera de verlo de Benjamin, ya que según el filosofo el método del verdadero historiador tiene que pasar por un "proceso de empatía" con los vencidos, con los sacrificados. Timothy Treadwell durante algunos de sus discursos ante la cámara hace una crítica al progreso de las ciudades. Pretende tener una relación armoniosa con la naturaleza. Herzog, por su parte, sabe que la naturaleza es caótica y cruel, sin embargo, también huye de las ciudades, y siempre que puede aparece en paisajes no modificados (o mínimamente) por el hombre. En este film nos presenta algunos paisajes, grabados desde el aire por el propio Herzog. Ofreciendo una imagen-cristal, que va más allá de la acción que trata para proponer una imagen-virtual, que no se conecta con ninguna otra.

Hay que mencionar que en esta comparación falla algo muy importante para Benjamin, y es que en Herzog la lucha de clases no aparece de modo evidente. El director bávaro trata de expresar lo que el llama la "verdad extática", y en el camino de mostrarla no se para a detallar posiciones políticas sino que muestra detalles que ejemplifican la lucha de un modo sutil. Herzog recupera en este documental a alguien olvidado por la sociedad, pero no se para estudiar su posición económico-política, sino que lo muestra de un modo poético-social, que resulta atractiva a la hora de relacionarlo con Benjamin.

La crítica al progreso que realiza Benjamin es muy concreta, no se trata de un pensador retrogrado que piensa "todo lo pasado fue mejor", ya que reconoce el dolor de los oprimidos de la humanidad. La critica de Benjamin presenta al progreso como aquel que no nos deja parar la barbarie (generada por los vencedores). Y es en este punto, en el que podemos ligar con Herzog su intento de alejarse de los progresos civiles (aunque no, de los técnicos para cinematográficos) y presentar otra forma de vida, normalmente olvidada. [1]

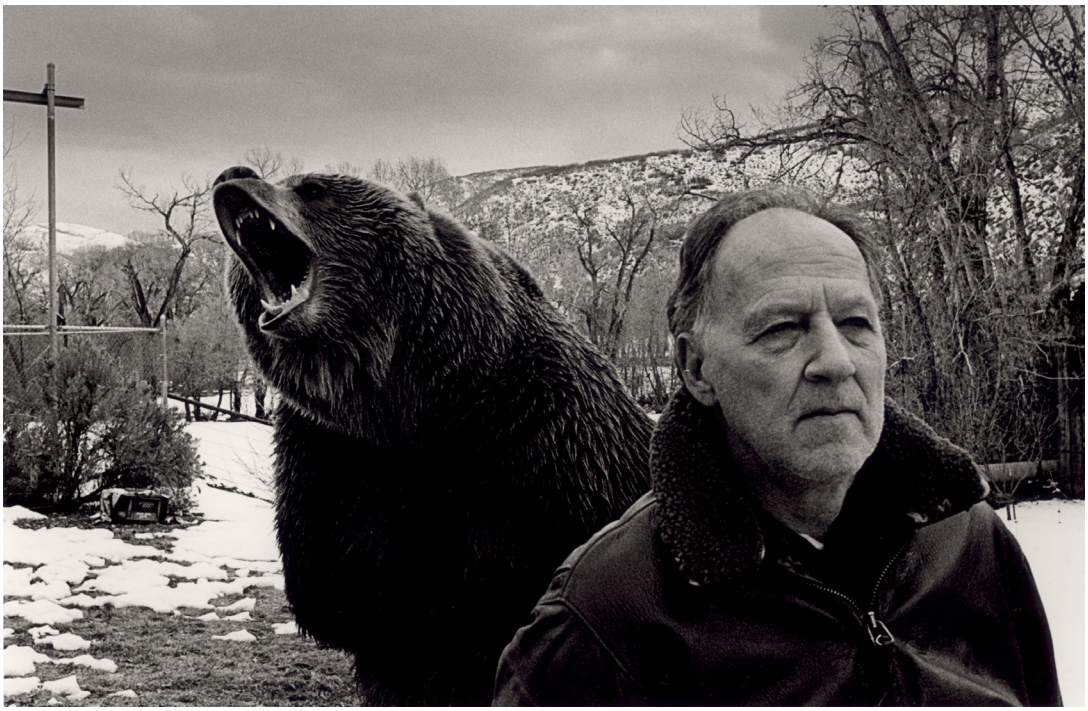
+

1 Para hacer este apartado se ha consultado los siguientes textos:

BENJAMIN, Walter. *Tesis de la historia*. Discursos Interrumpidos I. Buenos Aires: Taurus, 1989.

DELEUZE, Gilles. La imagen movimiento, Barcelona: Paidós, 1984.

* FOTOGRAFIA extreta de la publicidad de Werner Herzog sobre Grizzly Man. [Consultada en la web: http://nicktyrone.com/]



La perdida en la experiencia, la decadencia del aura y el hombre oso

Herzog, igual que Baudelaire, se dirige a un público ensimismado que ya no esta receptivo, no a la poesía lírica como en el caso del poeta, sino al cine de autor que busca verdades universales más allá de los hechos. Esto es debido a que algo ha cambiado, a partir de la modernidad: la experiencia se ha atrofiado. Sin embargo, tanto "Les fleurs du mal" cómo Grizzly Man han tenido un gran éxito (llevándose el premio los poemas del primero, obviamente). A partir de esta coincidencia vamos a desarrollar algunos puntos clave entre la obra de Walter Benjamin, relacionada con el arte y Baudelaire, con el documental de Herzog.

Benjamin en su búsqueda por saber que es lo que ha cambiado de la experiencia pasa por Freud, en "Más allá del principio del placer" donde se aparece la idea de que se huye del dolor para busca el placer. Benjamin lo articula con Proust, para ligarlo a la memoria involuntaria. De esta conjunción recupera que en la conciencia no hay memoria, la conciencia lo que hace es protegerse de los estímulos que amenazan al individuo. Finalmente, añadiendo ideas de textos de Valery, acaba por encontrar que es lo que domina en la vida del hombre moderno: la experiencia del choque. En una de las entrevistas de Grizzly Man vemos como de aturdido esta el hombre moderno. Warren Queeny, amigo de Treadwell habla de un modo banal con respecto a la muerte de su amigo: "Cuando vi su foto en la televisión, supe que el final había llegado, que Timothy Treadwell había muerto, no era una novedad, viviendo como lo hacia". Como ocurre con otras declaraciones, no sabemos si esta afirmación esta guionada o no por Herzog.

Una vez encontrado este factor diferencial, se ilumina en las dos obras, tanto en la poesía de Baudelaire, como en el documental de Herzog, el centro. Lo que vemos con esta revelación es que en las dos obras está en el centro la experiencia del choque. En el film de Herzog podemos entender como uno de los choques la muerte de Timothy Treadwell, aunque Herzog se guarda este secreto para él, y aunque dispone de una filmación del momento de la muerte del protagonista, no lo muestra en el documental. De este modo consigue un ejercicio de honestidad y buenas maneras, no se deja llevar por la tendencia sensacionalista de mostrar sucesos dolorosos y llamativos en los medios.

Esta escena, la que no muestra, es por eso, un choque natural, en confrontación con el caos de la naturaleza. Por lo tanto, el choque moderno que realmente produce durante su film es de un color sutil, y aparece en la mayoría de sus películas. Se trata en la forma en la que narra las historias. En Grizzly Man nos muestra un personaje pintoresco, y nos lo presenta sin preámbulos. Muchos dudaron de la veracidad del personaje al tratarse de alguien tan particular (articulo del libro de antonio). Este personaje, aunque ha quedado demostrado que es real, al conocerlo genera un choque constante en el espectador. Como también lo hacen las diferentes personas que entrevista a lo largo de la película para conocer mejor la historia.

3.3. BENJAMIN Y HERZOG

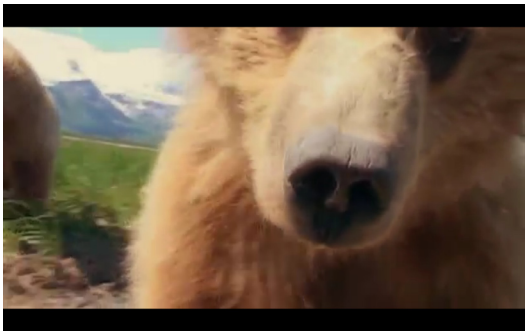
Algo que interesa a Herzog en este film es mostrar al personaje en una situación limite, eso es algo que ha hecho a lo largo de su carrera y que casa con nuestra idea de la experiencia del choque. En una declaración expuso: "Si eres científico y quieres encontrar la estructura interior de alguna materia, la someterá a una presión extrema y a circunstancias extremas…La gente bajo una presión extrema te ofrece una idea mayor acerca de lo que somos, de nuestro ser más profundo"[2]. En esta opinión del director podemos intuir lo cerca que esta del pensamiento de Benjamin, y la relación declarada que tiene con los estados extremos.

Otra de las características en común en los tres autores (Benjamin, Baudelaire y Herzog) es la manera que tienen de aproximarse a la masa. Lo cierto es que hay quien puede mirarla desde lo alto, alejando su vivencia de la cultura de masas. Ellos, sin embargo, miran la masa de frente, con igualdad, forman parte de ella. Esto, en Grizzly man, se puede ver en el trato que Herzog le da a sus entrevistados. Siempre muestra respeto y entabla una relación próxima con ellos. No los muestra como monos de feria, sino como personas involucradas a las que les debe un gran respeto. La misma relación entabla con Timothy Treadwell, que según Herzog es un gran documentalista. Ya que ha conseguido escenas inimaginables para cualquier otro cineasta.

Siguiendo con al teoría benjaminiana entendemos que la vivencia del choque ha traspasado toda la experiencia, y junto a la fotografía, la industria, el progreso y otros factores modernos, acaba sucediendo que el aura se encuentra en un estado decadente. El aura se encuentra en la relación de lo inanimado, natural o no, con el hombre. A aquello que tiene aura se le supone la capacidad de mirar, y los momentos con aura son únicos e irrepetibles. Herzog es consciente de la perdida del aura en la experiencia estética moderna, por eso dedica su carrera a la ardua tarea de intentar conseguir imágenes que se correspondan con el estado de la humanidad. En una declaración que hace en el documental Tokyo-Ga de Wim Wenders se puede entender esta afirmación: Lo que pasa simplemente es que sólo quedan pocas imágenes. Cuando miro aquí afuera todo está edificado, las imágenes no tienen espacio. Uno tiene que excavar como un arqueólogo para encontrar algo en este paisaje herido. Necesitamos imágenes que correspondan a nuestro estado civilizatorio y a nuestro profundo interior... Me iría a Marte si fuera necesario, para encontrar imágenes puras, ya que en esta tierra no es fácil encontrarlas." [3]

Herzog no se conforma con contar historias, con hacer un "tratamiento creativo de la realidad".[4] Sino que pretender ir más allá. Él lo llama la "verdad extática" que consiste en filmar experiencias, y revelar en ellas momentos de éxtasis[5]. Es decir, Herzog pretende conseguir verdades universales, poéticas, de éxtasis, mediante choques con la realidad creativa. Y de este modo ofrecer al espectador algo más que una historia. En esta relación, vemos dos cuestiones entrelazas: la experiencia del choque y la decadencia del aura. Dos cuestiones de las que Herzog, como cineasta moderno, no puede escapar.

2 SANDFORD, John "The New German Cinema", Methuen, Londres, 1980, pág. 49 en Filmando desde el volcán. Extraido de: Los documentales de Werner Herzog (1963 -1978) Gonzalo de Pedro Amatria y Laura Gomez Vaquero.
3 Tokio-Ga (1985) 92 min. Director: Wim Wenders. USA- Alemania.
4 GRIERSON, John. Op.cit.
5 ALCALÁ ANGUIANO, Fabiola. op.cit. pág.111



Para hacer este apartado se ha consultado los siguientes textos:
BENJAMIN, Walter *La obra de arte en la época de su reprodlxtibilidad técnica*. pág. 16. Discursos Interrumpidos I. Buenos Aires: Taurus, 1989.
Experiencia y pobreza. pág. 165. Discursos Interrumpidos I. Buenos Aires: Taurus, 1989.
Algunos temas en Baudelaire. pág.16. Iluminaciones II, Madrid: Taurus, 1993.

W RN R
H RZ G

4. Cronologías, comparativas y relaciones

4.1.Cronología 1962/1971

4.2. Cronología: comparación entre 1962/1971 y 1999/2007

4.3. Relaciones entre sectores de las I.C

4.1.Cronología 1962 / 1971

La cronología que presentamos en este trabajo es doblemente comparativa. En un primer apartado se muestran los pasos sociales, culturales, económicos necesarios para el surgimiento del nuevo cine alemán. Luego se muestra la producción entre los autores del nuevo cine alemán, en la primera etapa, de documentales. Por último se muestra algunos

La cronología presentada va del 1962 al 1971; estas fechas han sido elegidas por ser consideradas como la primera mitad, el surgimiento, del nuevo cine alemán. Y además la primera étapa de la carrera de Werner Herzog.

El esquema realizado tiene los siguientes apartados:

- En el primer apartado, X, se muestran los pasos sociales, culturales, económicos necesarios para el surgimiento del nuevo cine alemán.

- Seguidamente se ha realizado una búsqueda exhaustiva de los documentales producidos en la primera etapa del nuevo cine alemán; como se puede comprobar hay una realización muy reducida.

- En tercer lugar, se presentan los documentales y algunos datos importantes, de nuestro objeto de estudio: Werner Herzog. En este caso la producción de documentales por parte de Herzog es muy variada y numerosa.

El Nuevo Cine Alemán - Factores, más allá del talento, que propiciaron la aparición de un nuevo cine

Los críticos de la recien nacida revista **Filmkritik** apoyan públicamente el CNA

Dos cadenas de TV públicas apoyaron el CNA. **ARD Arbeistsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen** (ETC) y la **ZDF Zweites Deutsches Fernsehen**

Para subvencionar el nuevo cine alemán se crea el **Kuratorium junger deutscher Film (Consejo del Joven Cine Alemán)**

Subsidios salas de cine con una cuota significativa de CNA

28 de febrero **"Manifiesto de Oberhausen"**

Nace el **Instituto de Formación Cinematográfica**

Inicio: **Academia Alemana de Cine y Televisión.**

Se inaugura la **Escuela Superior de Cine y TV de Múnich**

El gobierno alemán creó **Filmförderungsanstalt, FFA** Con un giro radical con perspectivas comerciales

Distribuidora **Filmverlag der Autoren**

Los documentales en el NCA - Los pocos films de no-ficción de la primera época del NCA

Akkord
Lüdke, Marianne

Regionalzteitung
Meerapfel, Jeanine

Wochenschau III
Perincioli, Cristina

Xenia will Erzählen
Deppe, Gardi

The Pig
Deppe, Gardi

Werner herzog y el cine de no-ficción

Crea su propia productora: **Werner Herzog Filmproduktion**

Primer Film: **Herakles**

Film: **Spel im sand**

Film: **Letze Worte**

Film: **Die Fliegenden ärzte von ostafrika**

Film: **Fata Morgana** *documental experimental

2 Films: **Behinderte Zukunft & Land des Schweigens un der dunkelheit**

1962 | 1963 | 1964 | 1965 | 1966 | 1967 | 1968 | 1969 | 1970 | 1971

4.2. Cronología

Comparación 1962/1971 - 1999/2007

En esta tabla comparativa-cronológica aparecen dos momentos de la carrera de W.Herzog. El inicio de su carrera, de 1962 a 1971. Y una segunda parte, que se inicia con el Manifiesto de Minnesota, en la que declara algunos de los principios que le han acompañado a lo largo de su carrera, de 1999 a 2007.

En esta comparación comprobamos que la obra documental de Werner Herzog ha sido constante a lo largo de su carrera. Además vemos la continuidad de su productora, que creó al inicio de su trabajo.

La no-ficción de Herzog 1999/2008

La productora de Herzog sigue siendo: **Werner Herzog Filmproduktion**

1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008
Declaración de Minnesota 3 Films: - Julianes Sturz in den Dschungel - Gott und die Beladenen - Mein Liebster Feind		Participación en la película **Ten Minutes Older. The Trumet.** con **Ten Thousand Years Older.** + Film: **Pilgrimage**		Film: **Wheel of Time**	Film: **The White Diamond**	Film: **Grizzly Man**			Film: **Encounters at the End of The World**

La no-ficción de Herzog 1962/1971

Crea su propia productora: **Werner Herzog Filmproduktion**

1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971
Primer Film: **Herakles**		Film: **Spel im sand**			Film: **Letze Worte**		Film: **Die Fliegenden ärzte von ostafrika**	Film: **Fata Morgana** *Documental experimental	2 Films: **Behinderte Zukunft** & **Land des Schweigens un der dunkelheit**

4.3. Relaciones entre sectores de las industrias culturales

A lo largo del trabajo se han ido encontrando relaciones entre el autor Werner Herzog y el Nuevo Cine Alemán con diferentes sectores de las industrias culturales. En este gráfico se hace una cronología que abarca desde principios del s.XX hasta los inicios del s.XXI con algunas de las relaciones. *(Este gráfico podría completarse indefinidamente, ya que las relaciones entre las industrias culturales se amplían de forma constante)*

Relaciones anteriores que influenciaron al NCA y a W.Herzog.

REFERENTE CINEMATOGRÁFICO
Friedrich Wilhelm **Murnau**
(1888-1931)

TEATRO/
POESÍA
Bertolt
Brecht
(1898-1956)

REFERENTE CINEMATOGRÁFICO
Fritz Lang (1890-1976)

ARTE
Joseph
Beuys
(1921-1986)

LITERATURA
Günter **Grass**
(1927)
Heinrich **Böll**
(1917 - 1985)
Martin **Sperr**
(1917 - 1985)
Peter **Handke**
(1942)
Siegfried **Lenz**
(1926 - 2014)

CINE
Festival international du
cinéma expérimental de
Knokke-le-Zoute
1949, 1958, 1963, 1967 y 1974

TEATRO
Berliner Ensemble
Bertolt **Brecht**
1949

EDITORIAL
Filmkritik
1961

1962

WERNER HERZOG

PRODUCTORA DE
CINE **Werner Herzog**
Film Production
1963

TELEVISIÓN
Johannes Schaaf
dirige la serie
Der Kommissar
(1969 - 1976)

PRODUCTORA CNA
Filmverlag der Autoren
1971

EL NUEVO CINE ALEMÁN

Algunos autores relevantes:
Alexander Kluge (1932)
Edgar Reitz (1932)
Jean-Marie Straub (1933)
Volker Schlöndorff (1939)
Peter Lilienthal (1929)
Johannes Schaaf (1933)
Reinhard Hauff (1939)
George Moorse (1936-1999)
Harun Farocki (1944-2014)
Rudolf Thome (1939)
Peter Fleischmann (1937)
Rainer Werner Fassbinder (1945-1982)
Wim Wenders (1945)
Hans-Jürgen Syberberg (1935)
Werner Schroeter (1945-2010)

Relaciones posteriores al NCA y Werner Herzog

MÚSICA
Grupo que ha colaborado activamente con Herzog en bandas sonoras.
Popol Vuh (1970-2001)

MÚSICA
Nikos Mamangakis compone la banda sonora de la serie **Heimat** de **Edgar Reitz, 1984**

TELEVISIÓN
Volker Schlöndorff dirige el telefilm **Muerte de un viajante, 1985**

OPERA
Herzog dirige su 1ª opera **Doctor Fausto, 1986**

MÚSICA
Marcel Wengler compone la banda sonora de la película **Stammheim** de **Reinhard Hauff, 1986**

MÚSICA
John Taverner dirige la orquestra de la **BBC** para el documental de Herzog **Pigrimage , 2001**

CINE
Odyssey Films London, Matador Pictures y Road Movies producen el film Ten **Minutes Older, 2001.** Con cortos de Wim Wenders, Herzog y otros directores.

ARTE-GALERIA
Ángels Barcelona rinde homenaje a **Haurun Farocki**

TELEVISIÓN
BBC participa en la producción del film de Herzog **The White Diamond,** 2005

EDITORIAL
Anagrama en 2007 re-edita el libro de Alexander Kluge **El Hueco Que Deja El Diablo**

TELEVISIÓN
Discovery Channel co-produce el film de Herzog **Encounters at the End of the World, 2007**

MÚSICA - **The Killers, 2012**
El grupo contrató a Herzog para hacer una retransmisión en directo de un concierto.

CINE DOCUMENTAL + FOTOGRAFÍA
Win Wenders ha presentado un documental sobre el fotografo Sebastião Salgado **La sal de la Tierra, 2014**

2014 INTERNET
Blog de cine: elzapatodeherzog.wordpress.com/
Blog de inspiración: herzoginspirationals.tumblr.com/

5. BIBLIOGRAFÍA

ALCALÁ ANGUIANO, Fabiola. Lo irónico-sublime como recurso retórico en el cine de no-ficción de Werner Herzog. Barcelona: Departamento de Comunicación. Universidad Pompeu Fabra. 2004-2006

BENJAMIN, Walter
La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. pág. 16. Discursos Interrumpidos I. Buenos Aires: Taurus, 1989.
Experiencia y pobreza. pág. 165. Discursos Interrumpidos I. Buenos Aires: Taurus, 1989.
Algunos temas en Baudelaire. pág.16. Iluminaciones II, Madrid: Taurus, 1993.
Tesis de la historia. Discursos Interrumpidos I. Buenos Aires: Taurus, 1989.

Caminar sobre hielo y fuego: Los documentales de Werner Herzog. Weinrichter, Antonio (ed.). Madrid: Ocho y medio, Libros de cine. Textos documenta. ISBN: 978-84-96582-31-6

COCK , Alejandro (1998), El documental ambiental. [Trabajo de grado] Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana. Facultad de Comunicación Social.

DELEUZE, Gilles. La imagen movimiento, Barcelona: Paidós, 1984

NICHOLS, Bill . La representacion de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona: Paidós, 1997.

SELLÉS, Magdalena. El documental. Barcelona: Editorial UOC, 2007. ISBN: 978-84-9788-678-9

Paisajes y figuras: perplejos. El nuevo cine alemán (1962-1982)
Edición: Carlos Losilla, Jose Enrique Monterde. Valencia: Ediciones de la Filmoteca (Institut Valencià de Cinematografía) Ricardo Muñoz Suay, Festival Internacional de cine de Gijón, Centro Galego de Artes da Imaxe, Filmoteca Española, 2007. 432 pp. ISBN: 978-84-482-4768-3.

RÓSSES, Montserrat. Nuevo Cine Alemán. Madrid: Ediciones JC. ISBN: 84-85741-65-X